السلسلة الثقافية

أحمد زكي

المسرح الشامل





المسرح الشامل

المسرح الشامل

د. أحمد زكي



المركز العربي
للثقافة والعلوم

طباعة . نشر . توزيع

ص. ب: ٥٧٣٩ ـ ١٣ بيروت ـ لبنان

مقدمة

المسـرح الشامـل مفهوم شـائع في عـالم المسـرح المعاصر، ويتمتع بجاذبية شديدة بين أوساط الفنانـين العرب مخرجين وممثلين وكتاباً، إلا أن هذا المصطلح الجديد على أرض مسرحنـا العربي يكتنفـه الكثير من الغموض الذي يدفعنا الى طرح مشاكله وقضاياه من خلال النظرة العلمية والتجربة العملية.

والمسرح الشامل كمفهوم مسرحي ليس جديداً على الغـرب. وتـرجـع بـدايتـه - إذا سمحت لنفسي - الى العشرينيات. كحلقة من حلقات تطور الفن المسرحي على أيدي بعض رواد المسرح العالمي. ومع ذلك لم يكن للمسرح الشامل هذه التسمية التي نعرفها إلا بعد شوط بعيد من التجارب.

وإذا سلمنا بأن المسرح الشامل صيحة جديدة في عالم المسرح - فمعنى ذلك أن المسرح لم يفلس. ولم يقف

نموه بظهور السينما. كما يعتقد بعض المتشائمين من النقاد والفنانين: ذلك أن المسرح سيظل دائماً هو الأساس. وهو الأصل والجوهر بين سائر فنون العرض على اختلافها. لتفرده بطبيعته الحية التي تميزه عن غيره من فنون العرض الأخرى.

وقبل أن نتعرض لظاهرة المسرح الشامل التي أثبتت وجودها أخيراً، كنظرية فنية ذات مقومات أو إمكانات اعترف بها ـ علينا أن نتفحص أولاً بعض التعريفات التي دارت حول تفسير مفهومه، ثم تحليل الدور الذي أدى الى وجوده، والظروف التي دعت اليه، والملابسات التي أحاطت بتطوره واستخدامه ـ الى أن صار أسلوباً قائماً بذاته، سواء وظفناه في أعمالنا المسرحية أم لم نوظفه.

أحمد زكي

تعريفات قابلة للجدل

نبدأ أولاً بعمدة كتابنا المسرحيين توفيق الحكيم الذي يقول:

«المسرح الشامل فكرة وتنفيذاً - ليس بالشيء الجديد: فقد عرف في القرن الماضي يوم رأى. فاجنر أن المسرح يجب أن يجمع كل الفنون في صعيد واحد: كالشعر والدراما والموسيقى والرقص ثم التصوير والنحت والعمارة ممثلة في الديكور، ونفذ كل ذلك في أوبراته، ولكن القرن التاسع عشر في جملته وعمومه كان ينفتح على ثقافة علمية ناهضة، وعلى ثورات عقلية واجتماعية مبشرة، فاعتمد على قوة الكلمة، وجعل النص هو قوام المسرحية، يخاطب به جمهور المثقفين. وكان المثقف حتى ذلك العصر - شأنه شأن المثقف في زمن الأغريق والرومان والعصور الوسطى - ذا نوعية واحدة وليدة الأعمال والكتب الكبيرة، إذ لم تكن قد

وجدت أدوات اتصال جماهيرية، تفتت هذه النوعية مثل السينما والاذاعة ثم التليفزيون. فالعودة اليوم الى فكرة المسرح الشامل تثير التساؤلات الآتية:

١ ـ هل هي علاج لأزمة المسرح التجارية، بجذب جماهير جديدة اليه، جماهير لاتهمها الكلمة أو لاتفهمها وخاصة أننا اليوم في عصر السياحة الكبرى، مما جعل المسرحية قابلة للامتاع للأجنبي والمقيم؟.

٢ ـ هل هي تتأثر بالسينما التي تجعل الكلمة أي الحوار محدود الحيز، ثانوي القيمة بالنسبة الى عناصر أخرى هامة ومثيرة تمتع العين والأذن؟ أي ترك فكرة المسرح الممتع للعقل وحده بالكلمة والأداء. الى فكرة العرض المنوع الممتع للعين.

٣ ـ وأخيراً هل المسرح على حق في اتجاهه الجديد هذا أو أن له رسالة خاصة به؟.

كل هذه التساؤلات يضعها توفيق الحكيم، لتنتظر الإجابات، حتى نعرف موضع أقدامنا من قضية المسرح في العصر الحاضر، بالنسبة الى العالم كله على وجه العموم، وبالنسبة الى المسرح المصري على وجه الخصوص.

وتوفيق الحكيم بهذا العرض وهذا التحليل، لم يشف غليلنا ولم يضع الإجابة المقنعة، وإن كان يرجع ظهور المسرح الشامل، وبهذا المعنى الذي فصله ـ الى القرن التاسع عشر، والى أيام فاجنر على وجه التحديد. ثم يضيف توفيق الحكيم تلك التساؤلات التي يلخصها في تغير مفاهيم عصرنا، وهو في هذا يبدو قاب قوسين أو أدنى من حقيقة المفهوم الجديد الذي ذاع وانتشر وغدا أسلوباً واضح المعالم في منتصف الستينيات وخاصة بعد أن أقبل على توظيفه كثير من المخرجين في عروضهم، بل وأضافوا اليه من عندهم ما جعله أسلوباً مستقلاً.

تعريف باروه:

إن ماقاله الممثل والمخرج العالمي الفرنسي « جان لوي باروه » في وصف عرض مسرحية « خريستوفر كولمبس » يدور حول حرفية الممثل: فالممثل في ذلك العرض كان الحجر الأساسي بين مختلف العناصر الأخرى المكملة: فقد أدى الممثلون أدوارهم على خشبة المسرح في تجمعات وأشكال نمطية تعبر بالأداء في صمت

بمصاحبة الموسيقى: فهم تارة أمواج وتارة رياح، ومرة هم الظلال، وأخرى هم الحياة والممات: أي أن الممثلين باختصار - هم الشخصيبات وهم الأدوات والزوائد المسرحية على حد سواء.

تعريف بيجار:

ومن عديد التعريفات والتوصيفات التي وردت في تحديد ماهية المسرح الشامل - ما جاء في التعليقات التي نشرها الراقص والمصمم العالمي: «موريس بيجار». ومعظم الأعمال الذي تناولها هذا الفنان تجمع بين الدراما والرقص. وهي فوق ذلك منتقاة من التراث الموسيقي، «كطقوس الربيع» وسيمفونية رجل واحد «وفاوست» «وحكايات من هوفمان» و «دون جوان».

ولقد انتهج بيجار في أعماله تلك منهجاً يقترب من عصرنا الذي نعيش فيه وهو عصر السينما والكوميديا الموسيقية، وهذه الأخيرة تقترب في أسلوبها الى حد كبير من المسرح الشامل، ولكن على المخرج يقع العبء الأكبر في تحقيق التوازن الذي يعطيها شكل الكوميديا

الموسيقية، ويوائم بين عناصرها المختلفة دون الوقوع في أخطاء تؤدي الى الخلط بين الأسلوبين..

وفي بحث بيجار عن مدلول المسرح الشامل يقول: إن كلمة «مسرح» مرادفة لكلمة «اتحاد»، والمقصود بالاتحاد هنا التآلف بين الممثل والمتفرج. وعلى مدار عدة سنوات ظلت إحدى المشاكل العاجلة التي يواجهها رجال المسرح متمثلة في الحاجة الى إلغاء حفرة الأوكسترا وأضواء الحافة، والى رفع كل حاجز عيني أو نفسي يفصل بين الناظر والمنظور اليه.

يريد بيجار أن يوضح تلك الحالة التي يعاينها الممثل من وجود حاجز يفصل بينه وبين المتفرج حيث يقف الأول على خشبة المسرح في ملابسه وأقنعته الغريبة. ويبحث بيجار بعد ذلك عن السبيل الى إبطال ذلك الحاجز، والى إيجاد الحل لتحقيق هذا الاتحاد، ويستطرد بيجار في تحليله فيقول: إن حل المشكلة يكمن في ناحية أخرى تتعلق بالممثل نفسه فيقول:

«اشتد الكرب ذات يوم، وكانت الانسانية كلها تبدو لي متباعدة ومعادية. وقال لي صديق بعد أن

كاشفته بدخيلتي: كيف تريد أن تكون في سلام مع الآخرين على حين أنك في غير سلام مع نفسك؟ وراجع بيجار نفسه وبدأ يتساءل: كيف يمكن بالفعل الممثل الفنان أن يجد سبيله الى هذا الاتحاد مع الجمهور إذا لم يكن قد اهتدى من قبل الى وحدة الأجزاء المختلفة لكيانه؟ أي الى الانسجام الداخلي للقلب والجسم والرأس والعضلات، والى اللغة الشاملة حيث اليد تشير، والجذع يرقص، وحيث يبقى الكلام أحد مكونات هذا الأوركسترا الكامل الذي هو الكائن البشري... الى الممثل الذي تتحقق فكرته في طرف قدمه، والذي تمر أنفاسه بالقصبة الهوائية، فتتحول الحبال الصوتية الى قيثارة تعمل في خدمة جسم متكامل لايعرف التمزق.

إن موريس بيجار يتحدث عن الممثل المرن، الممثل الماهر، صاحب القدرة حتى ليتصور أن الممثل وحده دون غيره هو الأصل في العملية المسرحية، وهو بهذا يضعنا في مآزق، دون أن يحاول أن يوضح لنا الطريق والهدف من مسرحه الشامل اللذين يربطانه بفن الرقص أو الباليه الذي تخصص فيه.

ونحن لاننكر أن بيجار قد استطاع أن يرتفع بفنون الرقص الى مستوى الفنون المستقلة بعد أن ظلت ردحاً طويلاً من الزمن فنوناً ثانوية تستكين خلف بعض فنون العرض الأخرى، ويرجع السبب في رأينا الى نشأة الرقص نشأة بلاطية تطورت بين أحضان الملوك واللوردات ومجتمع الصالونات، وذلك قبل أن يظهر على خشبة المسرح، هذا في الوقت الذي كان فيه فن الأوبرا أكثر حظاً حيث يجمع الى جانب الغناء الرقص والحركة الأكروباتية والكوميدية وألعاب السحر . .

مسرح وليد العشرينيات

لو افترضنا أن المسرح الشامل قد نشأ حقيقة في العشرينيات من هذا القرن، وهـو ما سنجيب عليـه كحقيقة علمية في هذا البحث ـ فلماذا إذن تأخر ظهوره كأسلوب مسرحي الى منتصف الستينيات وما بعدها؟ والجواب أن المسرح كظاهرة اجتماعية يعتبر فناً محافظاً: بمعنى أنه لايقبل التجديد إلا بصعوبة، وبمرور الزمن: ذلك أن الجماهير بقدر ما تقبل على الجديد ـ نجدها أميل الى التمسك بالمألوف والمعروف وإن كانت هذه النظرة المحافظة قد تختلف بعض الشيء هذه الأيام طبقاً لمتغيرات عصرنا السريعة التطور.

ومهما يكن فالمسرح كفن محافظ له دلالات واضحة في تاريخه البعيد والقريب: خذ مثلاً ليونا ردو دافنشي الذي أتقن فن المنظور في القرن السادس عشر.

واعلم أن اختراع فن المنظور لم يقبل في عالم المناظر

المسرحية قبل عام ١٦٦٠ (أي قرابة نهاية القرن السابع عشر) .

وكذلك الحال بالنسبة لـ هنريك أبسن الكاتب المسرحي النرويجي : فقد مضى وقت طويل قبل أن تشيع أعماله في المسرح المعاصر .

وأما برتولد بريخت فقد بدأ الكتابة المسرحية في وقت يرجع الى ما قبل الحرب العالمية الأولى ، ومع ذلك لم تقدم أعماله بغزارة - حتى في الاتحاد السوفيتي إلا منذ عهد ليس ببعيد .

وإذا كان المسرح الشامل قد تأخر في الظهور فإنه لضرورة فرضتها طبيعة الظاهرة المسرحية المحافظة ، ومع ذلك فقد سبقت هذا المسرح الجديد سلسلة طويلة من التجارب ترجع الى أواخر القرن الماضي .

التجريب وكيف بدأ؟

التجريب المسرحي له تاريخ طويل يرجع الى أواخر القرن التاسع عشر على وجه التقريب، وترجع بداية التجريب المبني على أسس علمية وفنية على يد المخرج جورج الثني حاكم مقاطعة ساكس مييننجن بألمانيا الذي اشتهر بدراساته المسرحية عن الواقعة التاريخية الدقيقة للأعمال الكلاسيكية من خلال عروض المسرح التي قام بإخراجها . . .

أما المخرج قسطنطين ستانسلافسكي فبعد أن انتهى من تجاربه العديدة تمسك بالواقعية السيكولوجية .

كذلك أنجب المسرح السوفييتي عديداً من الرواد العباقرة حتى منتصف الثلاثينيات . حيث بدأت فترة جديدة امتدت الى الخمسنيات . وتميزت بالشحوب والجفاف . ولم تظهر في تلك الحقبة مسرحيات طليعية تذكر في فرنسا على وجه الخصوص، ولكن رائداً من

رواد المسرح الفرنسي الحديث « جاك كوبوه »، وكذلك الفريق الذي عكف على إتقان صنعة المسرح واشتهر باسم « الكارتل » وهم « ديلان » و « بتوييف » و « جوفيه » و « باتي » - كانوا قد ثاروا جميعاً ضد النزعة التجارية السائدة، في مسرحهم بين العشرينيات والخمسينيات، وتعلم منهم الجمهور كيف يفهم مسرحيات غير واقعية إيماناً منهم بأن لغة المسرح يجب ألا تكون لغة تعاملنا اليومي؟.

حرفية بلا تعريف:

في تلك الفترة - فترة ما بين العشرينيات والخمسينيات - لجأ كثير من رواد المسرح الحديث في ألمانيا الى اختراع كثير من عناصر الحرفية المسرحية الجديدة، إذ كانوا يقدمون أعمالاً جديدة على طريق الانتاج المسرحي الجاد، أعمالاً تميزت بطبيعتها السياسية. إذ تكشف لهؤلاء الرواد أن ثمة نوعيةً من الجماهير تتمثل في طبقات الشعب العاملة تبدو أحوج ما تكون الى المسرح، إذ كان المسرح في ألمانيا عادة يجذب اليه فقط الطبقات البرجوازية التي لاتعرف من المسرح إلا

الرخيص والمبتذل من الانتاج والذي يرضى غرورهم وغرائزهم.

ومن هؤلاء الرواد الذين سعوا الى بث عوامل الحرفية الجديدة في المسرح لخدمة الطبقات العاملة، « إيرفين بسكاتور » في ألمانيا وهو أحد الأوائل الذين فرقوا بين نوعين من المسرح الجديد، بعد أن خاض تجربة المسرح الشامل في البداية دون وعي « بمفهومه وأسلوبه ».

لقد كان يشارك في وضع علامات جديدة في الأسلوب، ولكنه في أخريات حياته، وفي منتصف الستينات تقريباً ـ وقد أثير جدل كبير حول المسرح الشامل ـ عاد ليفسر المصطلح المتطور وما تمخض عنه من نتائج من خلال أعماله المسرحية الهادفة..

وإيرفين بسكاتور هو مؤسس مسرح الشعب في ألمانيا الغربية، وهو من المؤمنين بتحقيق نظرة المسرح الشامل بمفهومها الذي يعمل على كسر الحاجز بين الممثل والمتفرج، وهو ما يميل الى إعتناقه معظم رواد المسرح المعاصر.

مسرح البروليتاريا:

بدأ بسكاتور تجربته في العشرينيات عندما أخرج عروض مسرح البروليتاريا في قاعات الرقص والمصانع بقطاعات العمال في برلين، وقد حاول بسكاتور خلق عدد من أشكال العرض المختلفة التي تتيح بدورها التحام الجماهير بالممثلين وما يجري على المسرح من أحداث.

ولقد تمخضت تجارب بسكاتور في المسرح الشامل عن خلق مجموعة من الكتاب المتخصصين في هذا اللون المسرحي، الذي عرف فيما بعد بالمسرح الملحمي أو المسرح السياسي، وبمعنى أدق مسرح تحليلي، مبني على أساس من الحقيقة العلمية والموضوعية السليمة. أما الحدث في هذا اللون المسرحي الجديد فليس تقليدياً ولاعاطفياً ولاشخصياً، ولكنه ذو صلة مباشرة بمشاكل الناس، وعلى الجماهير بعد ذلك أن تتخذ لنفسها مواقف محددة مما يجري على خشبة المسرح، إذ لم يعد ارتياد المسرح لمجرد التسلية أو قتل الوقت، كان الهدف هو أن تشارك الجماهير في تغيير الأوضاع السياسية والاجتماعية. التي تهدد عصرنا المتوتر.

وإن مثل هذا الواقع الجديد الذي يسهم في إبداعه الرواد من مخرجي المسرح الحديث ـ لدليل على قوة المسرح كظاهرة متطورة. تقضي على أقوال المتشككين الذين بهرتهم أضواء السينما أمثال الفنان الأمريكي أورسون ويلز، حيث قرر أن ظهور الفيلم هو التطور الطبيعي لفن المسرح، وأن المسرح قد أصبح فنا في خبر كان غير مطابق لروح العصر.

مقومات جديدة:

وتأتي مقومات المسرح الشامل من تلك الاضافات التي حققها رائد مثل بسكاتور يضاف اليها مقدمات أخرى حققها آخرون غيره وهم في مجال البحث عن مبتكرات جديدة فنية للمسرح تتمشى مع تطور العصر، من خلال تقدم الطبقات العاملة وحصولها على حقوق جديدة مادية واجتماعية.

لجأ بسكاتور الى إضافة فنية جديدة للعرض المسرحي، كأشرطة الأفلام السينمائية، لتعمل جنباً الى جنب مع الأحداث الدرامية، والأفلام عادة تستطيع أن تصور لنا واقع المعارك الحربية، وما ينتج عنها من

مذابح تبدو في حقيقتها وهي أروع في شكلها الطبيعي. كما تفوق بكثير ما قد يفعله الفنان أداء تمثيلياً على خشبة المسرح.

وعلى الرغم من تمني بسكاتور لعوامل جديدة في حرفية المسرح - فلم يكن راضياً عنها كل الرضا، كما وجهت اليه الكثير من حملات النقد الشديدة التي اتهمته بتحويل المسرح الى عالم من أعاجيب الحرفية حتى لقد قال هو نفسه:

« لم أكن أعجب بهذا الجو المملوء بالمتناقضات، ولكنني كنت في الحقيقة أبحث عن كيفية تحويل المسرح الى عمل درامي مستعيناً بوسائل الحرفية الخارجية حتى أجعل منه مجالاً مرناً في خدمة العقل والقلب ».

ويربط بسكاتور مسرحه الجديد بما يقدمه مصممو المسرح من إبداع في تشكيل العرض المسرحي وفي هذا يقول:

« إن مصممي المسرح مسؤلون عن توفير جميع الامكانات والأشكال الهندسية المجردة التي تعطي كل ما يبغيه من تصورات تخدم العرض المسرحي.

مسرح الشمول:

الواقع أن بسكاتور يفرق بين نوعين لمسرح جديد: فهناك المسرح الشامل بمعناه البسيط والذي يفترض تجمع عدد من الفنون في كل موحد، بالاضافة الى مرونة الممثل المتعددة القدرات، والآخر مسرح الشمول والذي يرتبط أساساً بحلبة التمثيل وتشكيلاتها المبتكرة، والتي يمكن ان تستوعب عروضاً ذات أحداث تاريخية وسياسية واجتماعية بحيث نجد لها صدى مباشراً مع الجماهير طوال لحظات العرض.

وعلى الرغم من تعريف بسكاتور لماهية الشمول فقد أفصح فيما بعد عن عدم رضائه على إمكان تحقيق هذا المسرح بمعناه الأمثل وفي هذا يقول:

« مسرح الشمول لم يولد بعد، فتصميمات المسارح المبنية حديثاً بتفاصيل جذابة، تمخضت على أشكال جديدة محوطة بسمات المسرح التقليدي داخلياً وخارجياً.



مسرح البيئة الشامل

تلك حلقة جديدة على طريق التجريب المسرحي، ويرجع عمرها الى بداية السبعينيات، ولعلها أن تكون امتداداً لحلم بسكاتور الذي قد ضاق ذرعاً بالمسرح التقليدي وبتصميمات المسرح الجديدة اعتقاداً منه أن هذه الأخيرة تجيء دائماً محوطة بسمات المسرح القديم.

وهذه التجربة، تجربة المخرج الانجليزي الطليعي بيتر بروك - ليست إلا إحدى تجارب مركزه المسرحي بباريس التابع لمنظمة اليونسكو. وكانت بدايته الحقيقية في شيراز بإيران إبان الدورة السنوية لمهرجان تلك المدينة عام ١٩٧٢: فقد جمع بروك أكثر من خمسة وعشرين ممثلاً من حوالي عشر دول مختلفة، واشترك في التجربة خمسة ممثلين من إنجلترا وثلاثة من الولايات المتحدة، واثنان من فرنسا، وواحد من كل من اليابان والبرتغال وإسبانيا ومالي والكاميرون الفرنسية ورومانيا

وسويسرا وأرمينيا، وعشرة من إيران حيث كانت أرض التجربة التي أطلق عليها « أورجاست ».

وهي كلمة حوت معاني: اللهب والوجود والثلج.

لم يكن هناك نص مكتوب لتلك التجربة، وقد اختير الشاعر الأنجليزي « روبرت هيوز » لصياغة نص من لغة جديدة تكون أدق تعبيراً عن مكنون النفس البشرية، وهذه اللغة الجديدة في تصورنا ليست إلا محاولة جريئة في سلسلة تجارب المسرح الشامل، ومن خلال مقومات جديدة ووافدة على مسرحنا المألوف.

وتتألف لغة تجربة بروك الشهيرة بأورجاست من الأصوات والنداءات والموسيقى التي لاتشكل صعوبة كبيرة بالنسبة لمجموعة متنافرة من جنسيات الممثلين، ومع ذلك فلم يخل هذا العرض المبتكر من بعض الكلمات الأفريقية القديمة وبعض الكلمات الأيرانية.

أما سيناريو التجربة فيتألف من قطاعات مختلفة من الأدب المسرحي يتصدرها مشهد بروميثيوس وهو يسرق النار من جبل الأولمب، وتكون النتيجة تطاول الانسان على ضمير نفسه في النهاية.

والجدير بالذكر أن أورجاست كعمل طليعي مبتكر تميز بالأسلوب الشامل الذي جمع بين جنسيات مختلفة من الممثلين ولغة جديدة من الأصوات ورحبة تمثيل لاحدود لها في قرية برسيبوليس الأيرانية. وعرضت المسرحية لمدة أيام أربعة تقرر بعدها عدم صلاحية التجربة لأي مكان آخر في العالم بعد أن أخذت طابعها الأصلي من واقع هذه البلدة.

ومن مواصفات تجربة أورجاست التي حققها بيتربروك يحق لنا أن نعتبرها تجربة شاملة العرض، شمولية المكان.

ولاتقف مسرحية أورجاست عند وصفها بالعرض الشمولي فحسب، فهي ولاشك مسرح تكتمل له مقومات المسرح الشامل لجديتها وصدقها، واختبارها على أرض طبيعية، أما العرض ذاته فقد تألف من جزأين:

الأول: تبدو فيه الحركة المسرحية أشبه شيء بالطقوس، وتبدأ مع غروب الشمس حيث تلتقي كتلة من نار وسط الظلام على حين يهرع الممثلون اليها كي

يضيئوا مشاعلهم، ويستمر هذا الجزء طوال ساعتين من الزمن.

الآخر: يبدأ عادة في اليوم التالي قبل طلوع الشمس بساعة على الأقل، حيث نجد بقرة حلوباً تقف على مرتفع ليقدمها الانسان الذي سبق أن سرق النار قرباناً للآلهة وتبركاً بالرجوع الى مملكة الشمس للاتحاد بينها وبين الانسان بعد أن أصابه من ويلات الدمار. وهذا بالطبع يعطي إحساساً بالعودة الى السلام.

الغريب في هذا العرض أن الجزء الآخر اتخذ مقراً للتمثيل والأداء في واد آخر يبعد عن الوادي الذي تم فيه عرض الجزء الأول، وكان على المتفرجين أن يلاحقوا الممثلين في حركتهم المستمرة على الوادي والجبل، فكلما انتقل الممثلون الى مكان سارع المتفرجون يعدون خلفهم استكمالاً لمشاهدة جزئيات العرض المترامي الأطراف.

وبهذه الحرفية الجديدة في الأداء والتمثيل بالوادي، ومتابعة المتفرجين للعرض حيثما ذهب الممثلون ـ تمثل لاشك تطويعاً جديداً في مفهوم المسرح وبحثه عن مقومات جديدة هي في حقيقتها جزء لايتجزأ من

الأسلوب الشامل الذي يهدف الى تأصيل المسرح وتأيد نموه وتطوره على طريق الابداع.

ولايفـوتنـا أن ننـوه أن مثـل هـذه التجـربـة « أورجاست » تشبه في أسلوبها الجديد ذلك الأسلوب الذي سجله الناقد المسرحي « مارتن إيسلين » لعبقري المسـرح الحديث « مـاكس راينهاردت » الـذي ذاعت شهرته في مـطلع قرننا العشرين، الى يـوم وفاتـه في منتصف الأربعينيات.



جذور مسرح البيئة

أما تلك التجربة المشهورة التي بحث عنها « مارتن إيسلين » فهي لماكس راينهاردت والتي يصفها اليوم « مارتن إيسلين » بمسرح البيئة الشامل « فهي تجربة مسرحية كل حي » من نتاج العصور الوسطى، ولم يكن راينهاردت في اتجاهه الجديد حين أخرج هذه المسرحية من سالزبورج بألمانيا إلا مكتشفاً لمقومات جديدة في تأليف عناصر العرض المسرحي من بيئة المدينة ذاتها وطبيعتها المعمارية المشهورة بطراز الباروك: فقد كانت المناظر على خشبة المسرح عبارة عن عدد قليل من المصاطب ترتفع قليلاً عن سطح الأرض، لتستوي هي ومدخل كاتدرائية المدينة. وتعلوها عدة تماثيل باروكية تمثل وجهة المسرح. ويفتتح العرض بصوت « الله » ينادي على « ملاك الموت » أن يحضر رجلاً غنياً يدعى « كل حي ».. لجأ المخرج راينهاردت الى إيراد صوت

الله من داخل الكاتدرائية، ثم جعل الموت يـظهر من خلف التماثيل ومن وسطهم وكأنه واحد منهم، وبعد لحظات انطلقت أصوات مكبرات الصـوت من جميع الكنائس المحيطة تنادي «كل حي.. كل حي» ثم تختلط الأصوات المختلفة نبراتها، لكي تعطي إحساساً بوجود الله في كل مكان، فلا مهرب من مـوت لمن حـانت ساعـة موتـه.. فلما دنت تلك الساعـة نشـر الغروب ثوبه على المدينة، ثم بعد لحظات انتشر الضوء داخل الكاتدرائية علامة على صعود روح كل حي الى جنـة الله. وهنا تفتـح أبواب الكـاتدرائيـة، وتعـزف الموسيقى مع أصوات الكورال حيث يختلط بـأجراس الكنائس.

وإذا كان المسرح الشامل قد ارتبط أساساً بالأعمال السياسية - كـما أسلفنا - فـإن أعمالاً دينيـة كتلك التي قدمها راينهاردت - إنما هي في الواقع نوع من الاعلام الديني الذي تـرعاه الـدولة: ومعنى هـذا أن المسرح الشامل إنما يهدف الى توسيع رقعة الاتصال الجماهيري وتأكيد العلاقة المباشرة بين المشاهد والممثل، وهنا يكمن وجه الشبه بين نوعين من الدعاية السياسية والدينية.

ورا ينهاردت مخرج طليعي بحكم تجاربه وأعماله الخلاقة، وهو كيهودي كان لاجئاً سياسياً وقت الحرب العالمية الثانية، كما كان برتولد برخت، وكان كلاهما يضع البذور الأساسية للمسرح الشامل والشمول المسرحي دون معرفة منهما بأسلوب المسرح الجديد الذي يظهر في الستينيات حصاداً ثميناً أقبل عليه معظم مخرجي المسرح في أنحاء العالم كافة. فظهرت أعمال تركت علامات واضحة في المسرح المعاصر مثل « ماأجملها حرباً » من إخراج « جون ليتل » و « ود » في إنجلترا، و « الفانوس السحري » « لجوزيف زفوبودا » في يوغسلافيا و « الطيور » لموريس بيجار وعدد غير قليل من المسرحيات الشبيهة في أسلوبها الشامل سواء على مستوى الأداء أو التصميم أو مقومات الحرفية الفنية المختلفة.

العودة الى إحياء المسرح الشامل

شهدت الستينيات من قرننا الحالي دفعة من الدفعات الكبرى نحو التجريب الشامل، إذ لجأ عشرات المخرجين في معظم أنحاء العالم الى توظيف المسرح الشامل ومبسرح الشمول في أعمالهم التي تتفق أسلوباً مع الأسلوب الجديد: ذلك أن تلك الحقبة من تاريخنا الحديث ـ وإن تميزت بثرائها في الثقافة والفنون بوجه عام ـ لم يكن نصيب الدراما بها في مثل غزارة الفنون الأخرى. ومع ذلك ظهرت أعمال المسرح التسجيلي وخاصة في ألمانيا، وذاعت شهرة توم ستوبارد ككاتب دراما في بريطانيا، ونفر قليل من كتاب الطليعة في أمريكا وأوربا.

المسرحي خارج برودواي وداخلها:

تصدرت عشرات الفرق المسرحية الشابة في الولايات المتحدة حركة الطليعة العالمية، ولعل أهمها

جميعاً فرق « المسرح الحي » و « المسرح المفتوح » و « مجموعة العرض » و « لاماما ». ومن هذه الفرقة الأخيرة تخرج بعض النابهين في مجال العمل المسرحي الجرىء الذين وصفت أعمالهم بالمسرح الشامل وعلى رأسهم المخرج « توم أوهورجان » الذي ارتبطت شهرته بعرضين كبيرين هما « الشعر »، والمسرح نجم علوي عروضاً تجارية - يعتبر أوهورجان ابناً للحركة الطليعية التي نشأت بين أحضان المسرح التجريبي بعيداً عن برودواي. واستطاع « أوهورجان » أن يكون أسلوبه وفلسفته التي أصبحت فيما بعد علامة مميزة لمسرحه وفنه في منتصف الستينيات. ويبدو أن تلك الفترة الزاهرة كانت مواتية لتغيرات دعت اليها حاجة التطور الذي استلزم بدوره ضرورة البحث عن وسائل جديدة للاتصال الجماهيري.

وللمخرج المسرحي « أوهورجان » رأي جديد في أجهزة الترفيه: فهو ينظر الى السينما على أنها فن منعزل: بمعنى أن المتفرج تكون له وحده حرية الانطباع فيما يراه على الشاشة الكبيرة، أما التليفزيون فيرى فيه مجالاً يصلح أساساً لساعات تناول الطعام وساعات ما

قبل النوم، وأما المسرح فهو مكان الابداع الحقيقي: ففيه تتطور الأشكال الفنية الجديدة التي تجتذب بدورها الجماهير المتعطشة لكل جديد. . .

ولقد صادفت أعمال «أهورجان» في منتصف الستينات ظاهرة كسر الشكل التقليدي للمسرح بإطاره المعروف بأسم البروسنيم، (الأطار المتقدم على المنظر الخلفي للعرض المسرحي) تلك الظاهرة التي تعيد العلاقة المباشرة بين الممثل والمشاهد التي عرفها المسرح الاغريقي الكلاسيكي، ومسرح القرون الوسطى، والمسرح الاليزابيثي.

إن «أوهورجان» يضيف ابتكاراً لبعث الحياة في عرض «توم بان» عن طريق إثارة نوع من الجدل والنقاش الحي بين مجموعة الممثلين والمشاهدين. غير أنه عندما طافت الفرقة في بعض ولايات أمريكا صادفت بعض العقبات التي تحول دون تحقيق ارتباط الممثل بالمشاهد، حيث تحتم قوانين بعض الولايات ضرورة وجود حاجز فراغي بين المتفرج والمشاهد مقداره ثلاث أقدام على الأقل لايستطيع الممثل عندها أن يخترق صفوف المشاهدين.

مسرح غير مباشر:

ومع أن أوهورجان كان يتعمد كسر الحاجز بين الممثل والمشاهد فإنه مع ذلك لم يكن مباشراً في تقديم رسالة مسرحه، وكانت غايته أن يشعر المتفرج بآدميته وهو يشارك في العرض، ويريد بهذا أن يوضح أن المسرح مكان للمشاركة، وليس مدرسة أو منبراً تلقى من فوقه الرسائل والمعلومات، ولكن يكتفي بتوصيل الأهداف السياسية كافة بطريق غير مباشر.

والمشاهد عند «أوهورجان» ليس إنساناً مشدوداً الى مقعد بلا حركة، بل إنه إنسان متحرك وفي اكتمال يقظته، لأن المسرح الشامل في نظره مجال حي وهو وحده الذي يستطيع أن تشارك فيه الجماهير بعكس الدراما المحشوة بالكلمات. وهو لايغالط حين يعتبر المسرح الشامل نوعاً من الدراما. ولكنها دراما غير تقليدية تبتعد عن الكلمات التي يعتبرها أضعف وسائل التعبير المسرحي.

نمط شامل أو مسرح غنائي:

وفي زحام انشغال كثير من الفنانين بأسلوب المسرح

الشامل وممارسته خارج برودواي - جاء أسلوب أوهورجان نمطاً فريداً في نوعه بسبب الخلفية الموسيقية التي يتمتع بها هذا المخرج، حيث تعلم الموسيقى منذ حداثته، ولهذا السبب أيضاً يعلق النقاد على أعمال أوهورجان بأنها عروض أقرب الى «المسرح الغنائي» منها الى المسرح الشامل: ذلك أن عناصر العرض كانت تأخذ ترتيباً أساسه الموسيقى مع التركيز على عناصر الأيقاع بدلاً من التركيز على عناصر قصصية أو وسائل سياسية على أن العنصر القصصي في عروضه - برغم ضآلته - لاارباط بينه ولا تسلسل. وهذا بالطبع شيء خارج عن إرادته أملته طبيعة زمننا المعاصر كما يقول. لأن عناصر النص والفقرات القصصية التي حوته تعمل في خدمة التصوير الموسيقي الكلي، حتى الكلمات ذاتها كانت تعامل معاملة الأصوات، وتدخل في صميم التكوين الموسيقي المؤلف من أصوات الحيوانات. والصراخ والعويل والأصوات الصادرة عن حركة الممثلين. وهكذا نجد ان الممثلين لم يتقيدوا بالنص بقدر ما اتخذوا منه مفتاحاً لأدائهم الجماعي لخلق قطعة مسرحية متعددة الوجوه.

وغالباً ما يقوم الممثلون بوظيفة الكورس المعلق على الحدث المستمر. ومن الأضافات الجديدة في فنية الاخراج أن بعض الممثلين كانوا يؤدون شخصية واحدة في مراحلها المختلفة من محطات العرض، ففي مسرحية توم بان مثلاً كانت الشخصية الرئيسية مقسمة الى جزأين، حيث أدى أحد الممثلين شخصية البطل في شكلها الجماهيري «الرجل السياسي ورجل التقاليد» على حين أدى ممثل آخر حياة البطل الخاصة المتمثلة في قوة شخصيته، وتعجرفه وإدمانه الخمر. ومع ذلك، حال تقسيم الجانب القصصي للنص دون سيطرته على العرض، وجعل تأثير العمل يرتبط أساساً بعناصره الكثيرة والمتعددة.

أسلوب فزياتي للتمثيل:

ونتيجة لحرفية الأسلوب الشامل الذي ابتدع أوهورجان في عروضه، فقد نحا الأداء التمثيلي في تلك العروض ـ كما في معظم عروض المخرجين الطليعيين ـ منحى بدنياً يعتمد على الجسد أكثر من اعتماده على الجانب الحواري للعرض: فالممثل له

الاستقلال الكامل في تفسيره لشخصيته، ومن خلال الرقص والحركة البهلوانية، واللعب على الحبل. وأنماط المبالغ فيها - (كالحركة البطيئة المعروفة في الأفلام) - من خلال كل هذا استطاع المثلون خلق إيقاعات مرئية ساعدت في تصعيد الايقاعات الموسيقية. وفي إطار تكوينات الأيقاع تشجع الممثلون على ابتكار أفانين شخصياتهم، سواء في البروفات أو في أثناء العرض. وأصبح موقف أوهورجان موقف (مونتير) أو قائداً أكثر منه مخرجاً للأداء التمثيلي وحتى يساعد أوهورجان الممثلين على تخليصهم من التوتر فقد لجأ الى وسيلة التدريبات البدنية في أثناء البروفات حتى تتاح لهم الفرصة للمشاركة بفنهم في العرض عن طريق وسيلة الارتجال. . وكانت مثل هذه التدريبات تؤدي بمصاحبة الموسيقى. وتضمنت بعضها تدريبات على الحركة البطيئة كالصلاة الى الله، والى بوذا، وكبعض تدريبات العالم المسرحي المعاصر جرزي جروتوفسكي. ومثل هذه التدريبات يعلق عليها أهورجان نفسه بأنها جزء من الفهم العالمي المتبادل والمنتشر في عصرنا - ويقصد عصر الستينيات بالطبع.

على أن مثل هذه التدريبات كانت في مجموعها وسيلة تخلص الممثلين من التناولات الفردية للشخصيات، ولتشجيعهم على الأداء الجماعي الذي يعمل كالأوركسترا لإبداع المقطوعة الموسيقية. ولقد وصف أحد النقاد أعمال أوهورجان بأنها نمط لمسرح شامل تزاوج فيه الغناء والحوار والجو النفسي.

ولايفوتنا أن ننوه أن جميع العناصر التي تؤلف أسلوب أوهورجان كانت تهدف الى إيقاظ جماهير المشاهدين من سباتهم المعروف في المسارح التجارية.

المؤثرات النظرية:

تعمد أوهورجان أن يضفي على مناظر مسرحه بريقاً يأخذ العين لوهلة الأولى، ولهذا لم تعمل ديكوراته كمؤثرات تحدد مكان العرض أو زمانه، ولكنها شاركت كمؤثرات منظرية:

وعلى سبيل المثال في مسرحية توم بان نجد المسرح عارياً تماماً إلا من بعض الصناديق، وقاعدة تمثال عالية ومصطبة مقوسة كبيرة مصنوعة من الخشب والصلب، وعلى سطحها جلس الممثلون يحيطون بالحدث. ومع

ذلك فقد صممت لكي تستخدم وتوظف في أغراض عدة كأجزاء من فقرات العرض.

ولعل المظهر الواضح في أسلوب أوهورجان يكمن في المستوى الكبير للطاقة الفنية الهائلة المستخدمة في العرض: من مؤثرات صوتية، الى مؤثرات ضوئية. الى موسيقى، الى السرد القصصي المتقطع. الى الاداء التمثيلي البهلواني الراقص، والى تحريم المناظر والمؤثرات الاستعراضية المرئية ـ كل هذه في وقت تموج فيه الحركة المزوجة بالضوضاء الفوضوية ـ وهي فوضى تعلو على إدراك جمهور المشاهدين، وهي من وجهة نظر أوهورجان المخرج تبدو له وكأنها محركات ضرورية تضيء أحاسيس الجماهير.

في المسرح التجاري:

وقبل أن يقدم أوهورجان على إخراج عرض « الشعر » كان قد اكتملت مقومات أسلوبه الشخصي كمخرج قدير، وهوأسلوب شامل يجمع بين إيقاعات موسيقية، وأداء تمثيلي جماعي، يتحقق فيه التعبير الجسدي، ويبعد عن الأيهام، وتتجلى فيه المؤثرات

الصوتية والمرئية الاستعراضية والضوضاء، ومستوى عال من الطاقة البشرية، يضاف اليها الايمان بقيم حواسنا المستقبلة ـ كمهور ـ لمختلف مظاهر الأسلوب الجديد.

وعندما نزل أوهورجان الى ميدان المسرح التجاري في برودواي لم يغير من منهجه وأسلوبه أو فلسفته في هذا الميدان المتألق بريقه ولمعانه، وراح يوائم بين أسلوبه الذي حققه في مسرح خارج برودواي وهذا المسرح التجاري، ولكن هذا المسرح الجديد كان يختلف بطبيعة الحال من حيث ميزانيته ودعايته التي لاتباري، ولقد ساعدت ميزانيات المسرح التجاري على تحقيق أعلى درجات الحرفية المسرحية في خلق المؤثرات المنظرية البالغة الكفاءة والجاذبية. وعلى سبيل المثال استعانة أوهورجان بحرفية مسرح العرائس في عرض « ليناي ». فجاء على مستوى عالٍ من الغنى بسبب وفرة الميزانية.

ولأوهورجان عروض وتجارب أخرى غير ما ذكرنا، سواء في المسرح خارج برودواي أو في برودواي ذاتها، ولشهرته السريعة انقسم النقاد حيال أعماله بين معجبين وغير معجبين. وفي عام ١٩٧٢ وجه ناقد صحيفة النيويورك تايمز في ملحقها الخاص سؤالاً الى أهورجان:

هـل يضايقـك ما يـطلقه عليـك النقـاد: أنـك رخيص، وحسي، ومنحط، ومتحايل، وفظ، وأجوف، ومتعاظم؟

وكان رد أوهورجان ببساطة: «أنا لا أقرأ كثيراً مثل هذه التعليقات!»



الغول تجربتنا الرائدة

في المسرح الشامل

مسرحية « غول لوزيتانيا » لبيتر فايس التي قدمناها في مسرح الجيب سنتي ١٩٧٠ ، ١٩٧١ ، وعرضت بعد ذلك بمسرح الجمهورية، وامتد عرضها أكثر من أربعة أشهر متوالية في عرضها الأول، ثم افتتح بها المسرح الروماني المكتشف حديثاً بالاسكندرية في أغسطس سنة ١٩٧١ ، وشاركت في مهرجان دمس المسرحي الخامس في مايو سنة ١٩٧٣ ، وأعيد عرضها للمرة الأخيرة بمسرح الجيب في أكتوبر ١٩٧٣ ـ هذه المسرحية اختلف النقاد حول الأطار الذي قدمت فيه.

ولقد يكون من الأنصاف أن أقدم مقتطفات لبعض تعليقات النقاد المتعلقة بأسلوب العرض، قبل أن أدلي بوجهة نظري الشخصية كمخرج وممثل في هذا العمل الطليعي.

الغول يحول مسرح الجيب الى كباريه سياسي:

كان هذا هو عنوان المقال الذي كتبه الناقد سامي خشبة في جريدة المساء:

« بيتر فايس في هذه المسرحية يعبر عن الوعي السياسي العلمي الحديث بالوجه الذي تكشف في أفريقيا بالذات للاستعمار، ولكفاح الشعوب التي سيطر عليها: فهو يتحدث عن نوع قديم جداً من الاستعمار، ولكنه كان نوعاً مجهولاً، لأنه ظل مختفياً وراء سواحل أفريقيا البعيدة الصامتة التي لم تكن تكشف عما وراءها حتى انفجرت ثورة الجزائر.

لم يقدم بيتر فاس « نصاً » نهائياً ينبغي تنفيذه كما هو: فالمقارنة بين النص الذي ترجمه يسري خميس، والعرض الذي يقدمه مسرح الجيب - تؤكد لنا أن العرض المسرحي استطاع أن يصل الى تفسير مسرحي بالغ الأصالة، ومتميز الى حد بعيد، ولكنه يمزج امتزاجاً حميماً بفكرة فايس المسرحية العادية. ليس هناك فارق واضح بين الممثلين والجمهور برغم أن الفارق واضح تماماً بين الصالة وخشبة العرض. والمنصة العارية تماماً

يمكن أن تكون حلبة للسيرك، أو بيستاً للرقص في مرقص عام، أو منصة في مسرح استعراض للمنوعات، وعلى هذه المنصة العارية تقف في خلفيتها «صقالة» مرتفعة تحمل الكورال كله، وجزءاً من الفرقة الموسيقية تساعد على خلق الايقاع الصحيح في هذا «الكباريه السياسي» بمعناه الدقيق.

والايقاع هنا لايتطلب مجرد السرعة، وإنما يتطلب سهولة إعداد المشهد التالي في أثناء حدوث المشهد الماثل أمامنا.

والسرعة والمرونة قد تعوقهما قطع الأثاث أو الديكورات، لذلك يلغى أحمد زكي كل الزوائد المسرحية، لكي يدعم في الوقت نفسه جانباً هاماً في المغزى السياسي للمسرحية: فالمقاعد التي يجلس عليها المستعمرون.. يمكن أن تكون هي ظهور الزنوج المقهورين! ومنافض سجائر السادة يمكن أن تكون هي أكف الخدم الزنوج! والحركة الموحية الصحيحة يمكن أن تزودنا بمادة التخيل الصحيح.

الغول في مسرح الجيب

كتب الدكتور أنيس فهمي (مجلة المجلة)

« من المعروف أن المسرح التسجيلي يمثل بالنسبة للمخرج والمشتركين في العرض امتحاناً عسيراً، إذ إنه من السهل جداً أن ينزلق المخرج في متاهات العملية التسجيلية. وبذلك تطغى على العرض الفني وجماله عملية الأرقام والاحصاءات والوثائق الجافة التي تنفر المشاهد. وهو مهما قيل عنه، ومهما كانت ثقافته وعقليته ودرجة تعليمه ـ فإنه يحضر أساساً الى المسرح لكي يقضي وقتاً طيباً ويشاهد عرضاً شائقاً مسلياً. . وقد كان المخرج. . أحمد زكي. . بارعاً وذكياً، فتجنب السقوط في هذا الفخ، ونجح فعلاً في كسر حدة المواد التسجيلية الجافة، وسط التشكيلات الحركية والرقص والغناء دون أن تفقد أهميتها أو شيئاً من دلالتها.

الجمهور يذهب الى مسرح الجيب:

يقول الناقد الكبير أحمد رشدي صالح في يوميات الأخبار: «قد شاهدنا الغول تلبس ثياب الكوميديا الموسيقية، فكان ممثل الاستعمار يغني المونولوجات، وكان ممثلو الفئات الأخرى ينشدون الأناشيد.. وكانت حركة الممثلين على المسرح تضم تشكيلات راقصة، وكان المسرح الضاحك هو غلاف البرشامة في هذا العرض، وكان أحمد زكي المخرج هو الذي فسر الرواية بهذا الأسلوب وأدى دور ممثل الاستعمار، وكان المثلون يؤدون أدوارهم وكأنهم يعزفونها: فالمسرحية كلها تضع المتفرجين في نطاق المؤلفة الموسيقية المسرحية..

أعتقد أن مسرح الجيب قد عوضنا بهذه الرواية عن أشياء أخرى ـ لم تكن تخلق قط ـ في المواسم السابقة.

سهرة في مسرح الجيب:

.. مع الشعر والموسيقى والثورة كتب الناقد الفني فاروق منيب:

« اندهشت لشخصية القيادة المصرية في أحمد زكي:

فكيف هـدهد بيتر فايس الى هـذا الحـد.. فجعله مصرياً، خفيف الظل.. حلو الروح؟ كيف أخرج لنا هذه القصيدة الشعرية الممتازة؟ إن أهم ما يمتاز به هذا المخرج الذكي الحساس هو التركيز والرقة والشفـافية والقدرة على استيعاب التفاصيل الدقيقة.. فلقد أضاف الى بيتر فايس أبعاداً جديدة بقدرة الممثلين والممثلات.

الغول المصري التهم ملامح فايس:

تحت هذا العنوان علق الدكتور رفيق الصبان بمجلة الكواكب على عرض الغول المصري: «إنه عرض باهر حاول فيه المخرج أن يستعرض عضلاته كلها وأن يظهر مواهبه وكل ما تعلمه وأحسه من خلال نص بسيط قد لايحتمل كل هذه الزركشات الاخراجية، ولكنه يبدو أكثر تأثيراً وشاعرية لو قدم بشكل أكثر بساطة وأقل تعقيداً، ولاريب أن هذا العمل برغم الطريق الجانبي المعقد الذي اختاره له مخرجه يظل نقطة بيضاء حاسمة في تاريخ أحمد زكي الفني.

ولعـل (أحمد زكي) بـرغم إخراجـه الشـريف،

وبرغم المجموعة الممتازة من ممثلين وفنانين ممن عاونوه ـ لم يستطيعوا أن يحققوا كل ما يريد بيتر فايس أن يقوله في نصه، لأنهم تاهو في الزركشات والبهر المسرحي، حتى كادوا يسقطون أحياناً دون إرادة منهم فيما نسميه بالكباريه السياسي! . .

غول أنجولا بين المسرح التسجيلي

والكونيديا الموسيقية

للأستاذ الدكتور علي الراعي

روز اليوسف

« . . . على أن التجربة التي قدمها أحمد زكي تستحق المناقشة: لقد أباح المخرج لنفسه قدراً كبيراً من الحرية في تقديم العمل، حرية كادت تخرج به عن النص الأصلي، استعان (أولاً) بالشاعر فؤاد حداد كي يصوغ الترجمة النثرية للمسرحية التي قدمها يسرى خميس، واستعان (ثانياً) بالموسيقى لتصاحب جميع مشاهد العرض. ما يغني منها وما يمثل على السواء، وغير (ثالثاً) من عدد الممثلين وطبيعة أدوارهم.

هذا كله بالاضافة الى الاضاءة كمؤثر مسرحي (على خلاف النص) وبعض التبديل في تتابع المشاهد وتكرار نشيد ختامي للعمل كله . . .

هذه الحريات التي أباحها المخرج لنفسه تجعل من حقنا القول بأن (أحمد زكي) لم يقدم نص أنجولا بقدر ما قدم عرضاً يعتمد اعتماداً أساسياً على هذا النص.

ولاشك في أن أحداً لايستطيع أن يفرض على مخرج العمل شيئاً ما دام يصدر في عمله وجهة نظر متكاملة. لقد حول أحمد زكي المسرحية التسجيلية الى عرض موسيقى تؤدي الكوميديا فيه الدور الأساسي من خلال التقابل بين المواقف المتتابعة ».

وفي مقال آخر بروز اليوسف للدكتور علي الراعي تحت العنوان التالي:

آفاق جديدة:

« ... وإن اللحظة الحاسمة التي عثر فيها (أحمد زكي) على المفتاح ـ بلغة الموسيقى ـ الذي قدم به « الغول ».. قرر أحمد زكي بذكاء ولماحية جديرين بالاعجاب ـ أن يقدم الغول على أنها « لعبة مسرحية » الى جوار أنها عمل نضالي من الدرجة الأولى، ولم يقع أحمد زكي في شرك واضح كان يمكن أن يسقط فيه: لم يجد تعارضاً بين أسلوب الكوميديا الموسيقية وبين سمو

الرسالة التي تحملها المسرحية، بـل أحس بأن الخفـة والسمو جديران بأن يخدم كل منهما الآخر: الخفة توضح السمو، والسمو يخلع على الخفة عظمة وجلالاً. ووراء هذا التوفيق قرار فني عام اتخذه أحمد زكي وهو:

أن لاشيء يقدس في العمل الفني سوى جوهره، وأن هذا الجوهر مادام سليماً ـ فهو قادر على أن يلبس رداء وراء رداء، ليس قادراً وحسب، بل راغباً أيضاً. لهذا سعى أحمد زكي الى بث حيوية الفرق الجوالة، وهـذر وضحك السيـرك، وجـو الميـوزيـك هـول في المسرحية، ولم يلتفت الى إرشادات بيتر فايس حين قدر أنها لاتخدم فهمه للمسرحية، فوزع الحركة المسرحية على سبعة عشر ممثلاً بدلاً من سبعة. واستخدم الاضاءة، بلا ترخيص عن النص الأصلي، لأنه وعى تماماً أنه يخاطب جمهوراً يقيم في مصر وليس في أوربا، وكان المخرج في هذا يطاوع روح النص الشعري الشفاف والقـادر. . . وهذا الفهم الحيـوي للنص من جـانب (أحمد زكي) وفؤاد حداد يفتح الباب واسعاً أمام تطور المسرح التسجيلي تطويراً خلاقاً، يمسـح عنه الغـربة، ويرطب جفافه البادي. . .

عندما تدخل الغول بلداً:

كتب الناقد جلال العشري في مجلة الاذاعة والتليفزيون:

« .. وليس من شك في أن هذين العنصرين.. الشعر والموسيقى كان لهما تأثيرهما في فراش الأرضية العامة التي وقف فوقها المخرج أحمد زكي، ولو أنه بوجه عام حاول أن يلتزم بالنص دون أن يلزم نفسه بنظرية بيتر فايس في الاخراج، ولو أنني كنت أفضل للنص أن ينبع من نظرية الكاتب نفسه عن الاخراج، حتى يكتمل أمامنا المسرح التسجيلي.. ».

المسرح المصري بين الأفول والصعود

بقلم رياض عصمت ـ دمشق مايو ١٩٧٣

دورة المهرجان الخامس للمسرح

« . . . اتجه مسرح الجيب الى هويته الواضحة في التجريب، وإعادة خلق جو السيرك الشعبي والموزيك هول، والكوميديا ديللارتي، ويصل إبداع فايس الذي عبر عنه المخرج بأقصى براعته في تلك المشاهد التي يندمج فيها كل من الطرفين، وليس في المشاهد التي يعبر فيها كل طرف عن موقفه « مشهدي . . « يوانا » . . وأنا »: ففي تلك المنولوجات الحارة وسط ركام الوثائق، والتي تعلن كم من المآسي والحديد ينتزع من البلاد الخاضعة للاستعمار، يخلق تأثيراً مدهشاً يكاد يدفع بالدمع الى العين.

لقد حل المخرج أحمد زكي جميع معضلات المسرح

الشامل ببساطة مطلقة، وسيطر على المجموعات الكبيرة دون أن يحرمها ملكة الابداع والارتجال الناجحين، ووضع الموسيقيين والمنشدين على منصة عالية في صدر المسرح، وأضفى على المسرح بإضاءة بارعة للغاية أجواء المشاهد ترافقها في التأثير الموسيقي الممتازة التي وضعها عبد العظيم عويضة.

« .. وهل طغى الاستعراض على الفكر في « الغول » ربما قليلاً.. ولكني أؤمن بأن العرض الممتع هو الوسيلة المثلى لتوصيل فكر جيد.... وأخيراً فإن في تجربة الغول.. فائدة كبيرة لمسرحنا يجب أن نستقي منها الكثير، فهي مسرح تجريبي، وعرض نفسي للمسرح الشامل ينطلق من فهم الجمهور ومخاطبته بأنجح الوسائل وأمتعها... ».

كيف تحققت التجربة؟

أولاً يجب أن أعترف أنني حين أخرجت الغول كنت أخطط لعمل جديد وجرىء على حين تتعلق في خيالي بعض المبادىء والمفاهيم الفنية التي عشتها سنين خبرتي بعيداً عن بلدي، وتمنيت لو واتتني الفرصة كي

أوظفها لوضعها الصحيح أملاً في بعث حركة مثيرة على طريق الحركة المسرحية المصرية.
أقبلت على تجربة الغول بعد أن قرأتها وفي ذهني مفاهيم المسرح العادي الذي اقتنع به الأنجليز أسلوباً لأداء الممثلين في مسرح شكسبير المعاصر.

وأقبلت على التجربة وفي ذهني مفهوم المسرح البرختي بكل معانيه السامية.

وأقبلت على التجربة وفي ذهني أساليب التغيير الجذري لموازين المفاهيم المسرحية وانتقالها من التقاليد الى الطليعي.

كانت تلك كلها هي الأرض التي تمثلت لي في الخلفية الابداعية التي عشت أصداءها أعوام الخبرة والدراسة، حتى خرج هذا العمل تجربة طليعية تميزت بالجدة والصلابة.

ولقد كانت تجربة مثيرة حقاً وظف فيها أكثر من منهج فني لعمل، ولعلي أذكر تدريبات الارتجال في مراحل الاستعداد الأولى (البروفات) وهو منهج أثمر كثيراً في الكشف عن طبيعة الأسلوب النهائي للتجربة،

والارتجال أسلوب معروف تبناه كثير من رواد المسرح الحديث والمعاصر، وله نتائج حاسمة في كثير من المعضلات المتعلقة بالحركة المسرحية. . .

وكما يتضح من تلك المقتطفات المختارة لبعض تعليقات نقاد المسرح المصري الحديث نتبين مدى أوجه الخلاف والوفاق حول أسلوب العرض الذي وصفه فريق بأنه كباريه سياسي، ووصفه فريق ثانٍ بأنه الكوميديا الموسيقية، وفريق ثالث بأنه مسرح شامل وفريق رابع بالأوبريت الممزوج بالكوميديا الساخرة. وهذه مواصفات إن دلت على شيء فإنما تدل في مجموعها على أن ثمة عملاً جديداً كتب له الظهور، وأصبح علامة في طريق الحركة المسرحية الطليعية من وجهة نظر الشكل والأسلوب.

وتعتبر الغول بحق تجربة مسرحية حية رائدة وجريئة أدارت ظهرها بالفعل لسمات المسرح التقليدي وأفانينه التي لاتحصى، وما زالت تعيث فساداً في أرضنا المسرحية الشابة. أما نحن فقد كنا نربأ عن تقديم عمل ـ له صفة المسرح القديم ـ وبأي شكل من أشكاله التقليدية.

ولكن لايفوتنا بأنه لولا مثل نص بيتر فايس غير التقليدي ماكان شكل وأسلوب المسرح الذي تصورته أسلوباً للعرض بكل ما حواه من أفانين المسرح الطليعي.

وإذا كنت قد استعنت في تفسيري لهذا العرض بالوسائل والمناهج التي لاتعرف الزيف في وسائل التعبير، وفي عين رأسي المسرح الاليزابيثي، والمسرح البريختي، ومسرح أرتود. وكويوه، والمسرح الطليعي في الستينيات، ومسرح السامر في أبسط مفاهيمه ـ فمعنى ذلك أن حرفية المسرح ليست إلا حلقة متصلة في كل زمان ومكان مهما اختلفت طبائع المسرح في الشرق والغرب، ولكنه مع ذلك يجب ألا ننسى أن نحاول باستمرار إثراء مسرحنا العربي بتراثه الثقافي والأدبي وهو غني بلا جدال.

كان منهج الغول ـ الاعتماد على الممثل، كما تعلمت ورأيت ومارست الكثير من المسرح الانجليزي الحديث، وكان أسلوبي في العمل انطلاقاً من نص سياسي فرض امتزاج الممثل بالمشاهد مستخدماً في ذلك أساليب السيرك والكوميديا ديللارتي، والتهريج والجد والفكاهة

دون تقيد بحرفية المسرح التسجيلي، فجاء العرض شاملاً في أسلوبه وشمولياً في تصميمه. ولم أحاول اللجوء الى حرفية ساذجة في المؤثرات إيماناً مني بأنه مهما فعلت فلن تقارن مؤثراتنا المتاخة بأفانين وحرفية التكنولوجيا العصرية المستخدمة في المسرح الغربي...

سندباد تجربتنا المصرية

بعد تجربة « الغول » الأجنبية وما حققه الاخراج لمصري بإنتاجه أسلوب المسرح الشامل كان مسرح الجيب يعد العدة لاخراج مسرحية أخرى للكاتب نفسه بيتر فايس من ترجمة د. يسرى خميس وصياغة شقيقه شوقي خميس الشعرية إلا أنه رئى تأجيل ماراصاد التي اتخذت فيها بعد عنواناً جديداً لها في مسرحنا المصري - مجانين - على أن تحل محلها تجربة مصرية صميمة للشاعر شوقي خميس هي تجربة سندباد.

وفي هذه التجربة كان الاعتماد الأول على مجموعة جديدة من الممثلين عملاً بتوسيع نطاق الاختيار وإثراء حقل التجارب الطليعية المصرية بوجوه جديدة بصفة مستمرة. . . وهذا النهج في الحقيقة لايوسع فقط من نطاق اختيار الممثل الجديد، وإنما أيضاً يولد نوعاً من الطاقة الشديدة المرونة التي تسهم بكفاءة في خلق الشمول المسرحي في الأعمال السياسية. . .

وتجربة سندباد التي أبدعها الشاعر شوقي خميس لم تكن رحلة من رحلات السندباد المعروفة في ألف ليلة وليلة، إنها رحلة لاتحكي أسطورة ولهذا جاء العرض الشامل ـ أسلوباً مسرحياً لايسطع فيه نجم بمفرده، وإنما صنعت فنية متباينة لدى كل من ساهموا في إنجازه.

لقد حاولت جهدي أن أعطي المشاهد إحساساً بأن العرض لايجري على خشبة مسرح، وإنما يحدث في مكان ما، وساعدني في ذلك مصمم الديكور، د. صالح رضا الذي ابتعد عن تقليديات الديكور، واستخدم أسلوب المسرح العاري، بما يسمح للممثلين أداء إكروباتياً وأداء موسيقياً استخدم فيه الميكرفون اليدوي للمغني في تحقيق المباشرة في توصيل المعاني التي حواها سيناريو المسرحية.

وسندباد مسرح سياسي: فهو مسرح يعرض قضية الانسان وصراعه من أجل مستقبل للجميع، ولكنه صراع لايتجسد على المسرح في ظل الشكل التقليدي.. للدراما.. فالمأساة في هذا العصر تخرج من قلب النفس البشرية ليصبح أطرافها العبيد والسادة أصحاب الأرض ومغتصبيها.

ومن منطلق النص ـ ثم الاتفاق مع المؤلف على تقديمه روح الكباريه وليس الكباريه من خلال أداء كورالي جماعي، حتى لتحسب المنشدين أبطالاً في معركة، أو ثواراً على أرض مناضلة، ومع لحظات من الخشونة يعبر عنها الممثلون تتوالى لحظات الهزل والضحك من خلال قدرات الممثلين القادرة على تحويل وجوههم الى أقنعة، دون حاجة الى القناع المصنع، وسندهم في هذا كثرة المران العنيف لاداد شخصية الممثل المتعدد القدرات الذي يتطلبه أسلوب المسرح الجديد.

تجربة باهرة من الشرق

صانع هذه التجربـة (شرجي كـرياما) الشاعـر والكاتب والمخرج المسرحي اليابـاني. وحين شـاهدت التجربة لم أعرف لها إسماً لشدة ما بهرنا به المخرج من اللحظة الأولى التي اقتربنا فيها من المكان الذي عرضت فيه تلك التجربة المثيرة.

والتجربة التي قدمها كرياما من نوع تجارب البيئة الشاملة، وسواء كان قد قدمها من قبل أو لم يقدمها فقد كان العرض الياباني الذي شاهدته بإحدى المدارس الايرانية وقت انعقاد دورة المؤتمر العام الثالث المسرحي بمناسبة المهرجان السابع للفنون بمدينة شيراز يعتبر عملاً شاملاً فريداً في نـوعه. وعـلى أسوار المـدرسة ـ حيث أقيمت التجربة ـ جلس بعض الممثلين بين طويل وقصير مشوه وسليم وكنا حسبناهم في البداية دمى وعرائس اتخذت أوضاعاً مختلفة، تشد الناظر اليها، وتبينا قبل

نهاية العرض أنها لآدميين حين تحركوا، يشاركون في لحظة الختام التي أوحت لي بأسلوب العمل الشامل.

والتجربة مزيج من موسيقى شرقية صاخبة تميزت برتابة لاملل فيها ولاسأم، وأداء تمثيلي في غرابة، حيث لاتستطيع أن تتبين وجوه الشخصيات لمجموعة تلبس ملابس الممرضين تدخل وتخرج من الباب الرئيسي للمبنى الداخل للمدرسة، وتحمل أشخاصاً وكأنهم أصيبوا في حوادث. وعلى مرتفع من إحدى الشجرات الكبرى التي تتوسط حديقة المدرسة ـ كان هناك كيس من النايلون الشفاف وبداخله إنسان، وأمامنا نحن المشاهدين حيث كان هناك عدد غير قليل من المقاعد ـ وضعت مائدة سوداء عليها طائر غريب، ثم جاء بعض المدعوين، واتخذوا أماكنهم وسكتت الموسيقى ليبدأ حدث تمثيلي غريب، ثم في الوقت نفسه ـ أطل رجل من أعلى المبنى وكأنه يريد الانتحار، وبالفعل بدأ محاولة في الانتحار، بشكل أثار الرعب والفزع في قلوبنا، وبعد ذلك انطلقت ألسنة دخان من النوافذ وكأن حريقاً قد شب في المكان، وما هي إلا لحظات حتى توهج المكان كله من الداخل، وعلت أصوات

المنشدين التي انطلقت من مكبرات الصوت، وظهر بعض الممثلين يشيرون إلينا بالدخول الى المبنى وكأننا جميعاً في حفل قداس عام.

إن مثل هذه التجربة لتنطق بأسلوبها الشامل، وشموليتها لما حوته من حرفية في العرض والتقديم - فمخرجها فنان طليعي له تجارب عديدة في مسرح الشارع.



خاتمة

المسرح الشامل وليد الفترة بين العشرينيات والثلاثينيات من قرننا الحالي، بدأ هذا المسرح في تصورنا بمجموعه من وسائل الحرفية المسرحية في مسرحيات قصد تقديمها لنوعية جديدة من الجماهير - جماهير الشعب العامل - وبخاصة الاتحاد السوفيتي على يد فسنولدد ماير هولد، وفي ألمانيا على يد إيرفين بسكاتور الذي ربط المسرح الشامل على أساس من الخط السياسي للعمل المسرحي دون تعميم لجميع الأعمال السياسية، ثم يضيف تعريفاً للشمول المسرحي الذي لايرتبط فقط من حيث الشكل وحده بتداخل الممثل والمشاهد في كل موحد، وإنما بإبداع تصميمات جديدة تحقق الشمول المرغوب، وبذا يكون الأسلوب الشامل على حسب تصورات ال بسكاتور في رأينا أسلوباً سياسياً بالدرجة الأولى.

وفي أثناء الحرب العالمية الثانية اتخذ عباقرة مسرحيون أمثال برتولد بريخت وماكس راينهاردت من الولايات المتحدة ملجأً وملاذاً، هرباً من النازية، وهناك بذر هؤلاء بذور الأسلوب الجديد دون أن يعرفوه، ولم يظهر أسلوب المسرح قبل الستينيات، حيث ظهرت عدة أعمال لمخرجين طليعيين ضربوا بالتقاليد المسرحية عرض الحائط، وراحوا يجربون ويبتكرون أملاً في تطوير المسرح الذي اتهم بركوده وجفافه. وظهر لهذا الأسلوب الجديد رواد في إنجلترا وأوربا وأمريكا، وظهرت أعمال اتسمت بالطليعية الحقِّ سواء في المسرح الجاد أو المسرح التجاري.

وفي السبعينيات أصبح المسرح الشامل أسلوباً مستقلاً له مقوماته وسماته التي لايحيد عنها: صار أسلوباًقائماً بذاته، شأنه شأن الأساليب المسرحية الأخرى: كالواقعية والتعبيرية وغيرهما، واختفت من ميدان المسرح الرغبة العارمة لتوظيف أسلوب المسرح الشامل كما حدث في منتصف الستينيات، حيث تدافع المخرجون من كل حدب وصوب يجربون أعمالهم من خلال هذا الأسلوب المحموم.

أما وقد استقر أسلوب المسرح الشامل فلم يعد ثمة مجال للتخبط في فهمه، ولم يعد لزاماً أن نوظفه في كل عمل موسيقياً كان أو غنائياً قبل أن نتفهم طبيعة العمل الذي بين أيدينا.

وليس علينا بعد ذلك أن نهاب خوض غمار التجربة الشاملة: فأنت وحدك يازميلي الذي ستبدعها بعقلك ووجدانك وحسك الفني. أنت وحدك صانعها، فقط لاتتسرع ولاتقل: إنك سوف تخرج هاملت بأسلوب المسرح الشامل، ولربما استطعت مع ذلك أن توظف أسلوبه لمشهد من مشاهد تلك المسرحية.

(انتهى)

أحمد زكي



المراجع

كلمة توفيق الحكيم

في يوم المسرح العالمي مارس ١٩٧١

— The political Stage by Malcolm goldstien.

— Environmental theatere by Richard Schard Schcner.

— Up against the fourth Wall by john Lahr.

— Words with Music by lehman Enhel.

— The Drama Reviev june 1977.

— The producer the play by norman Marshall.

— The live theatre by Hue Hunt.

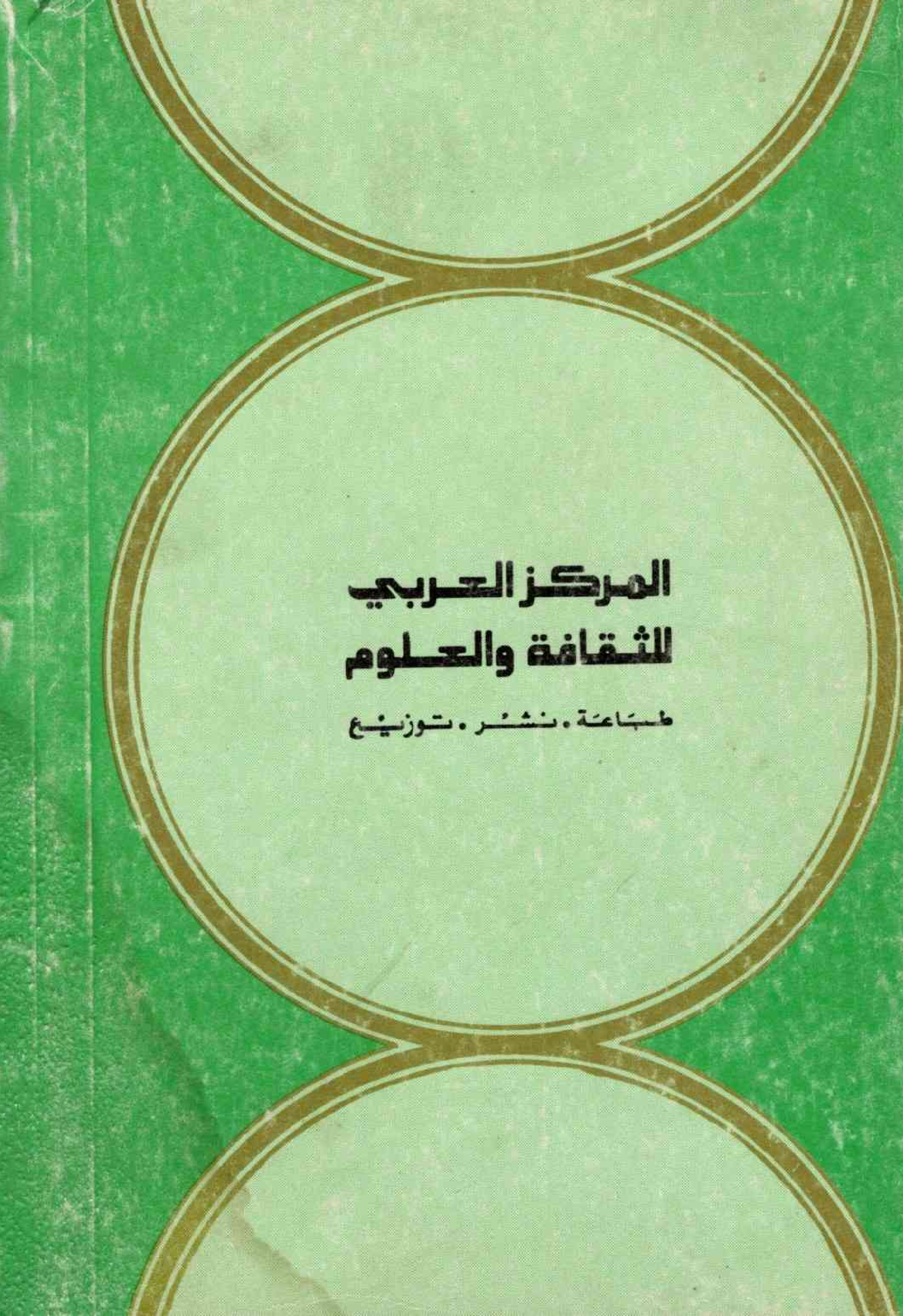
— The Re — discovery of Michel st — Denis.



الفهرس

الموضوع	الصفحة




المركز العربي
للثقافة والعلوم
طباعة . نشر . توزيع